9. Цивьян Ю. «Человек с киноаппаратом» Дзиги Вертова. К расшифровке монтажного текста // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988. С. 78–98.

* * *

1. Vertov D. Stat'i. Dnevniki. Zamysly. M.: Iskusstvo, 1966.

2. Lotman Ju. Semiotika kino i problemy kinojestetiki. Tallin: Izd-vo «Jejesti Raamat», 1973.

3. Makkej D. Jenergija kino: Process i metanarrativ v fil'me Dzigi Vertova «Odinnadcatyj» (1928) [Jelektronnyj resurs]. URL: http://www.nlobooks.ru/node/5440 (data obrashhenija: 20.01.2018).

4. Mariengof A. Sobranie sochinenij: v 3 t. T. 2: Kn. 1: Proza. Memuary. Kommentarii. M.: Knizhnyj Klub Knigovek, 2013.

5. Formal'nyj metod: antologija russkogo modernizma. T. 1: Sistemy. Ekaterinburg; Moskva: Kabinetnyj uchenyj, 2016.

6. Formal'nyj metod: antologija russkogo modernizma. T. II: Materialy. Ekaterinburg; Moskva: Kabinetnyj uchenyj, 2016.

7. Huttunen T. Imazhinist Mariengof: Dendi. Montazh. Ciniki. M.: Nov. lit. obozrenie, 2007.

8. Civ'jan Ju., Hitrova D. Dziga Vertov i drugie kinoljubiteli [Jelektronnyj resurs]. URL: http://seance.ru/blog/kinogorod-tsivian (data obrashhenija: 18.01.2018).

9. Civ'jan Ju. «Chelovek s kinoapparatom» Dzigi Vertova. K rasshifrovke montazhnogo teksta // Montazh. Literatura. Iskusstvo. Teatr. Kino. M., 1988. S. 78–98.

Cinematographic theory of D. Vertov and novel by A. Mariengof "The Cynics": design and representation

The article deals with the parallels between the cinematographic theory of Dziga Vertov and Mariengof's novel "The Cynics". There are some similar features both at the level of content (similarity in the reflection of the NEP subject) and at the level of form (use of documentary inserts, the basic principles of editing techniques). Special attention is paid to the artistic part of the novel, which is considered to be a kind of drama action in accordance with Vertov's ideas.

Key words: *Vertov, editing, category of time, Mariengof, absurd, cinema eye.*

(Статья поступила в редакцию 06.02.2018)

К.Н. ГУЩИНА
(Астрахань)

ТЕЛЕСНЫЙ КОД В РАННЕЙ ЛИРИКЕ В. НАРБУТА

Представлены основные принципы миромоделирования, «телоцентричности», рассматриваются особенности соматических образов и деталей, выполняющих феноменологическую, миромоделирующую, психологическую и символико-мифологическую функции в ранней лирике В. Нарбута в концепции поэтики акмеизма.

Ключевые слова: *поэтика, телоцентричность, акмеизм (адамизм), феноменология, телесность, соматизм.*

Телесный код акмеистической поэзии определяется идеологией онтологического «всеприятия», принципами спациализации и «оплотненения» слова, поэтизации первозданных эмоций, особым статусом вещного мира. В эстетике акмеизма значимым маркером является изоморфизм человека и артефакта (объекта), данный в чувственно-конкретных образах и нередко эксплицированный через призму воплощенной телесности: «Функциональная однородность тела и вещей может интерпретироваться в двух ключах: либо вещи оказываются "живыми", "одомашненными", наполняясь лирическими эмоциями; либо телесность овеществляется» [6, с. 102]. Такая «архитектурная телесность», связанная с концепцией адамизма, предполагает тождество микро- и макрокосма: природно-предметная сфера трансформируется в телесную. Исследуя категорию телесности в художественном произведении, выделяют, как правило, три аспекта. Прежде всего, речь идет о так называемой изображенной объектной телесности, включающей человеческое тело, его строение и физиологические функции как часть образа персонажа (портрет, поведение, рецепция). Второй аспект связан с понятием перцептивной телесности, предполагающей изучение тела воспринимающего субъекта во всем многообразии впечатлений, ощущений (акустических, визуальных, одорических, тактильных, гастических) и реакций. Наконец, «текстуальная» телесность продуцирует особенности поэтического языка (топики, тропообразования, ритмико-интонационной организации стихотворной речи, строфики), механизмы порождения художественного текста, превращения «соматики в эстетику» [5, с. 8].

© Гущина К.Н., 2018

Телесная образность поэзии В. Нарбута формируется на пересечении традиций русского и украинского фольклора, русской прозы и поэзии второй половины XIX в., в диалоге с философией эмпиризма и позитивизма, в созвучии с эстетикой натурализма, акмеизма и экспрессионизма.

Освоение языка тела как способа художественного миромоделирования способствует диалогизации лирического высказывания. Вербализация телесности в поэтическом тексте осуществляется за счет привлечения нелирических дискурсов – естественнонаучного, медицинского, философского, психологического.

Поэтика телесности в лирике В. Нарбута носит двойственный характер. Тело является как объектом изображения, так и инструментом познания и описания мира лирическим субъектом. Телесный код творчества поэта может быть определен как амбивалентный и прочитан в контексте натурфилософии трансформизма: идея кругооборота, бесконечного перевоплощения витального и мортального, органического и неорганического, растительного и животного, тварного и божественного, природного и антропологического, бытового и бытийного, сакрального и профанического иллюстрирует закон всеединства телесной субстанции – основу эстетики акмеизма – и становится структурообразующей в художественной картине мира В. Нарбута. Сквозной для всей лирики поэта мотив оборотничества восходит к языческой славянской культуре и фольклору, где подобного рода метаморфозы лишены однозначной модальности: «Амбивалентность оборотничества – наиболее яркий показатель глубины проникновения в сознание людей языческой эпохи представлений о всеединстве мирового Тела» [12]. Гипертрофированная телесность, воплощенная в нанизывании соматических образов и мотивов, отличающихся нарочитой натуралистичностью, установка на «вещность» изображаемого демонстрируют взаимосвязь и взаимопроникновение реалистической, акмеистической, экспрессионистской и футуристской тенденций в творчестве В. Нарбута, которые выступают как противовес символистскому уклону в трансцендентное, его отрыву от материальной, почвенной, земной и земляной природы.

Можно проследить эволюцию телесной образности от условно-романтической в ранних стихотворениях В. Нарбута (сборники «Стихи», «Из города Глухова») к натуралистической, иронической и пародийно-гротескной в книгах «Аллилуйя», «Плоть», «Александра Павловна», «Косой дождь», «В огненных столбах», «Казненный Серафим». Большинство лирических произведений раннего В. Нарбута «бесплотны» и в некоторой степени «метафизичны», в них обнаруживаются смысловые параллели с поэтическим наследием символизма. Так, в стихотворениях «У иконостаса свечи плачут…», «Заплачу ль, умру ли…» образ «бледной Царевны» типологически схож с одноименной эманации идеи «вечной женственности» в цикле А. Блока «Стихи о Прекрасной даме»: *Я –* ***отроком*** *тихим, / Ты – бледной* ***Царевной****, – зашли в монастырь; Вижу бледную* ***Царевну****, / Огонек лампады нежноробок* [8, с. 82]. Ср. у А. Блока: *Кто поджигал на заре терема, / Что воздвигала* ***Царевна*** *Сама?* («Вступление»); *Я,* ***отрок, зажигаю свечи,*** */ Огонь кадильный берегу* («Я, отрок…») [1, с. 154].

В первых сборниках телесная топика тяготеет к шаблонности и общепоэтическим клише (*Только неясных томлений / Небо полно…*; *А солнце лучи, точно струны…*; *Отцвели гиацинты и розы…*; *Зачем мне осень золотая…*), что объясняется во многом этапом ученичества, осваивания начинающим автором опыта предшественников. Значимым представляется тот факт, что в ранних текстах В. Нарбута слова, входящие в семантическое поле «плоть / тело», находятся на периферии, о чем свидетельствует практически полное их отсутствие (например, лексемы *глаза, очи* употребляются 6 раз, *рука* – 4 раза, *губы* – 2, *груди* – 3, *ланиты* – 1). Такой отказ от прямой номинации свидетельствует о смещении в ранней поэзии В. Нарбута акцентов с изображения тела как объекта на те его свойства, которые передают субъективные оценки героя, являются частью его структуры. Эти свойства связаны со способностью тела ощущать и переводить ощущения из сферы пространственных отношений в область ментального (аксиологически маркированного, эстетического). Немногочисленные соматизмы в основном репрезентуют семантику женского тела в контексте романтического мировидения. Телесный образ героини представлен динамическим портретом, основанным на метонимии (*Лепестки – эти тонкие пальцы, / Что прикалывали к груди брошь...*; *Золотая упала прическа, / Развинтились и кудри совсем...*; *И лицо оплывает: из воска!..*). Описание возлюбленной вполне укладывается в акмеистическое представление о любви как о живой органической цельности, поэт активно пользуется традиционными формулами поэтического параллелизма – уподоблением красоты женского тела эстетике природного мира. Внешний облик героини

в ранней лирике В. Нарбута отчетливо живописен, ориентирован на визуальное восприятие (отсюда обилие цветообозначений) и в то же время чрезвычайно схематичен, лишен индивидуализации.

Особую группу женских образов, наделенных телесными признаками, составляют образы-персонификации (Природа, Весна, Зима, Лето, Ночь, Смерть, Степь), в основе которых лежат принципы антропоморфизма и антропопатизма. Для создания образов подобного типа поэт обращается к приему графического выделения слова с помощью прописных букв, который придает нарицательному существительному статус имени собственного. В стихотворениях «Весна», «Праздник», «В посиневшем небе виснут…», «Русь», «Невеста», «Гобелен», «Налег и землю давит Зной…», «Еще стоят в аллеях песни…», «Свет Разума падает в душу…», «Она» отвлеченное лексическое наполнение олицетворений, тяготеющих к аллегории, обретает материальную форму благодаря телесным, зрительно-наглядным атрибутам (*Зеленоокая Дремота*; *Фуфыря густой кринолин, / Уходит Зима*; *Следил за поздней я Весною, / Как луч играл по волосам / Ее прозрачной желтизною…*). В соответствии с акмеистической онтологией, заимствовавшей из мифологии ряд позиций в субъектной сфере, В. Нарбут активно прибегает к антропоморфному олицетворению абстрактных сущностей, которое осмысливается не как литературный прием, а как глубинно связанный с реликтовыми структурами праискусства способ миропонимания (далеко не во всех текстах поэта олицетворение носит синкретический характер). Вещественность и пластичность олицетворенных образов способствуют их десимволизации и являются своего рода иллюстрацией христианской формулы «Слово, ставшее плотью», взятой на вооружение теоретиками акмеизма – Н. Гумилевым, С. Городецким, О. Мандельштамом. «Индикатор предметности» позволяет предельно конкретизировать внешний облик олицетворенно-аллегорических фигур (в противоположность, например, обобщенно-условному образу возлюбленной): *И* ***смуглый*** *предзагарный мат / В ланитах тонко розовеет…* [8, с. 45].

Телесные черты Весны совпадают с внешними приметами Музы А. Ахматовой, которая также предстает в образе молодой девушки или женщины (*Такою девушкой придет…*): *Допишет музы* ***смуглая*** *рука* («Уединение»). У В. Нарбута, как и у его коллеги по «Цеху», центральный образ-мифологема лишен сакрального ореола и представляет собой художественное воплощение женского инварианта. Описание подчеркнуто эротично и графично, образ своими очертаниями (изгибистые, «текучие» линии) и сопутствующим растительным обрамлением напоминает изображение женских тел на картинах в стиле ар-нуво: *Когда я видел поясок, / Схвативший талию подъема… / Одно движенье: расстегнулся / Он, как запястье, и упал...*[8, с. 45].

Фигура умолчания, графически обозначенная знаком многоточия, актуализирует поэтику недосказанности, переводя в подтекстовый план эротические фантазии лирического героя, которые в содержании стихотворения прямо и непосредственно не определены, но косвенно угадываемы. В отличие от сборников «Аллилуйя» и «Плоть», где взаимоотношения мужчины и женщины показаны во всей физиологической откровенности-открытости полового акта, в ранних стихотворениях В. Нарбут использует целомудренные намеки, прибегает к имплицитному эротическому языку. Сопоставление детали одежды (*поясок*) и части человеческого тела (*запястье*) – характерная примета идиостиля поэта – служит показателем релятивности границ между живым и неживым, единства и цельности тела мира. Модальность события, лежащего в основе сюжета, – встреча лирического героя с Весной – переосмысливается: ирреальность самой ситуации подвергается сомнению благодаря введению онейрического мотива: *И я негаданно проснулся: / Мне ветер волосы трепал… / Ах, то – лишь греза, – думал я… / Она! Она!.. И я погнался / За тем, кто ею мне казался… / Но в глубь просек меня увлек / Лимоннокрылый мотылек…* [Там же].

Такое «оправдание реальности», выбор в пользу «простого и точного психологического эмпиризма» реализуется посредством цепочки вещных (*с кошницей, полною цветами*), цветовых (*лимоннокрылый*) и телесных (*ветер волосы трепал*) деталей.

Образ телесности в первых книгах В. Нарбута «растянут» на двух точках между фиксацией на его вещественности, «плотскости» и констатацией его распада, «растворении» в инобытии. Категория телесности выводится поэтом далеко за пределы собственно человеческой плоти, физиолого-биологической структуры и понимается как принцип организации всего живого. Так, в стихотворении «Плавни» (1909) детали болотного пейзажа обретают осязательную выпуклость, «оплотняются»: *Камыш крупитчато кистится… / А за карнизом ноздреватым…* [Там же, с. 36].

Большинство художественных образов в тексте конструируются на основе перцептив-

ных впечатлений. Так, автор обращается к приему овеществления отвлеченных существительных, обозначающих чувства и ментальные состояния («Волнением шероховатым»), актуализируя тем самым тактильный модус восприятия. Различные способы «отелеснивания» изображенных объектов (антропоморфизация пейзажа и его экфрастическое описание (*И плавни мягкими коврами / В багрянце стынут и горят, / Как будто в допотопной раме / Убийц проходит смутный ряд*), олицетворение топосов (*Поет стоячее болото*), приемы гиполлаги, заключающейся в переносе элементов одной синтаксической группы в другую, с ней смежную, и морфемной редукции (*длинноногий бег паука* – бег длинноного паука; длинноногий бегун), уподобление осязаемому материалу текучего аморфного вещества – «зыби вод» (*Дробится плоско речки сталь*)) создают эффект семантической двуплановости предметных образов. С одной стороны, они характеризуют внешний объект, а с другой – отражают рецептивное лирическое сознание, что соответствует принципу антропоцентрического кодирования окружающей действительности, характерному для эстетики акмеизма.

В то же время в ранней лирике В. Нарбута достаточно много стихотворных произведений, где «реальность бытия», казалось бы, замещается символистскими иносказаниями. В стихотворении «На заре» (1909) эманацией трансцендентного является образ «Бесплотного Духа»: *Не знаю, – в детстве видел я Тебя ли / Иль только тень Твою, Бесплотный Дух...* [8, с. 52].

Однако речь в стихотворении В. Нарбута идет о преображенной душе, а не о «тощей», презирающей тело. «Бесплотный Дух», освобождаясь от прежнего спиритуалистического высокомерия, приобретает новые, «телесные» качества: *И от голубок не было отбоя: / Они сплетали нимб на светлом* ***лбу*** [Там же].

С помощью моторных и растительных метафор традиционная христианская символика вплетается в авторский миф о земном рае – «зеленом храме». В последней строке стихотворения автор прибегает к художественной синестезии, актуализирующей «смежные бессознательные переплетающиеся впечатления» [2, с. 73], сближающей разные по происхождению восприятия – звук и цвет: *Под шелест снежный голубиных крыл*. Вместе с тем слово *снежный* «рифмуется» по звуковому подобию с эпитетом *нежный*, характеризующим «Бесплотный Дух» в первой строке строфы (*А Ты, Ты – нежный, тихий и прекрасный…*). Такая своеобразная внутренняя рифма и необычная сочетаемость призваны детализировать полноту чувственного ощущения окружающего мира.

Соматологический код ранней лирики В. Нарбута определяется его стремлением к гармонизации полюсов в традиционной дихотомии «дух / тело». В стихотворениях из первой и второй книг противоречие между телом и душой, которое могло бы отсылать к Платону и упроченным литературным образцам, вытесняется единством двух начал. Показательным представляется стихотворение «Предпоследнее» с подзаголовком «Мужской сонет», которое переполнено мистической эротикой: *Я прожил жизнь, всю жизнь во сне, / Тебя не зная, но любя… <…> Как часто грезилась ты мне / Идущей в белый скит, скорбя!* [8, с. 78].

Образная ткань текста – цепь условно-романтических топосов (*сон, схимница, белый скит, тихий склеп, бездомная ночь, синее дно, голубеющий мрак*), однако в финальных строках традиционный символ свечи «овеществляется»: она оказывается *завернутой в карий креп*. Тон цветового эпитета выбран неслучайно (не коричневый, а именно *карий*), он служит метонимическим указанием на соответствующий оттенок глаз героини, превращая посредством подобного телесного нюанса символико-абстрактный образ в зримо-конкретный.

Поиск равновесия между духовным и плотским организует образный ряд произведения «Высоким тенором вы пели…», которое по своей мотивной структуре напоминает стихотворение А. Блока «Девушка пела в церковном хоре…». Мотивы пения «о чем-то грустном и далеком», вознесения души (*И к неземному благолепью / Душа томительно сходила…*), ее разрыва с земным, материальным, тленным (*…будто Кто-то / Уже шептал о жизни лишней…*) вписаны в художественную картину мира, которая наполнена «телесными» маркерами: *И глаз огромной черной вишней / С багряно-поздней позолотой / Смотрел недвижно…*; *А звонкий голос веял степью…* [Там же, с. 46]. Тождество микро- и макрокосма реализуется в органической метафоре: часть человеческого тела уподобляется растению, которое выступает как репрезентант природного универсума. Живописную выразительность образу придают полихромная контрастная колористика и сочетание цветообозначений с эмоционально-оценочным определением в составе «двойного эпитета». Песня и голос одухотворены «степью», которая символизирует свободу, раздолье, бескрайность, но в то же время воплощает стихию земли.

Уже в ранних текстах В. Нарбута метаморфоза как значимый способ моделирования художественной действительности проявляется в построении телесной сферы. Так, лирический сюжет стихотворения «Паук-крестовик» (1909) основан на субъектно-образном синкретизме, предполагающем полное слияние лирического героя и его зооморфного двойника: *Я от потопа носить привык / Оранжевый крест на спине, / Зане я паук-крестовик / И в галерее живу во сне…* [8, с. 136].

Сопряжение лирического «я» и его энтомологического alter ego обусловливает развитие развернутой системы метафорических аналогий: *А нитки седым крестом / Я растянул под окном – мой скит*; *…Сегодня ж слежу я возню / Мух на оконцах, таясь в углу* [Там же, с. 301]. «Внутренний» соматический признак лирического героя соотносится одновременно и с животным, и с природным феноменом: *Тело, подобное – и коню, / И радуге, плыло во мглу…* [Там же, с. 301], что только подчеркивает относительность какого-либо различия между элементами неделимого целого. Подобное стяжение двух полюсов – живого и неживого, человеческого и природного – порождает вариативность олицетворений: зооморфных (*А месяц – то сыпал вниз блестки, / То прятался,* ***словно улитка***; *пальцы-щупальцы, что по-паучьи…*; *облака белы, как козы*), антропоморфных (*зерна орут*; *…отпрыгни, граб, в проулок пыльный*; *лысел июль*; *румяна бреда*; *пьяное плетется колесо*; *туловище корабля*; *горб овражьего провала*), персонифицированных (*Сход провожает ясность Дня*; *И яблоня в наряде Мая*). Акмеизм понимал тело как одно из проявлений Божественного Логоса, непреложную данность, дарованную человеку как знак его связи с Богом. В творчестве В. Нарбута эта концепция подвергается некоторой деконструкции: место Божественного Логоса в авторской картине мира занимает образ праматери-земли, источник и последний приют всего живого. В последующих лирических книгах поэта («Аллилуйя», «Плоть») стремление к единению с землей получит дальнейшее развитие: *Земля-праматерь! / Мы слились: / твое – мое, я – ты, ты – я* [Там же, с. 11].

Уже в ранней лирике В. Нарбута телесными приметами обладают объекты, сложно поддающиеся антропоморфизации. Например, в поэме «Торф» для создания одноименного ключевого образа поэт использует слова телесной семантики, уподобляя «плотную массу из перегнивших остатков болотных растений» человеческой плоти: *Торфяное видит око – / Темень грязного окна* [Там же, с. 17].

В данном случае соматизм *око* выполняет функцию налаживания визуального контакта с внешним миром, акцентирует внимание на его физиологическом усвоении. Автор намеренно выбирает возвышенно-поэтическое обозначение зрительного органа, что, с одной стороны, формирует контрастное соположение со снижено-натуралистическим образным рядом стихотворения, соответствующее акмеистскому принципу деиерархизации элементов природного космоса, с другой – посредством языковой игры актуализирует смысловые связи в звуковой паре «око / окно», уравнивая компоненты по их семантической значимости – «проем, отверстие во внешнее по отношению к субъекту пространство».

Написанная в 1909 г. поэма предвосхищает многие художественные открытия акмеизма. В основе лирического сюжета лежит развернутое, амплификационное феноменологическое описание торфяного болота – предмет изображения, который обычно находится за границами поэтической рефлексии. Преобладание сложносочиненных синтаксических конструкций и полисиндетон придают повествованию особую напевность, плавность и медитативную описательность. Ограниченное количество глаголов и глагольных форм ослабляет динамику, а обилие в тексте существительных, прилагательных (полных и кратких форм), причастий и наречий, объединенных перечислительной интонацией, служит средством создания особой гипнотической атмосферы (***спокойные*** *воды,* ***редко*** *дышит,* ***заложенный*** *веком, протекает* ***полусонно, не болтлив, не быстр, не громок, мерный*** *плеск* и др.). Вариативный повтор языковых единиц, входящих в лексико-семантическую группу «Сон» (*сон тяжелый, баюкает, дремлет, полусонно, умирая, угасая*), позволяет говорить о конструировании онейрического хронотопа, в контексте которого обыденное превращается в нечто непостижимое и таинственное: *Весь – подвластный тайным силам, / Весь – сожженний тайных смесь* [8, с. 17]. Однако романтическому и символистскому сомнамбулизму В. Нарбут противопоставляет акмеистское «бодрствующее» восприятие бытия, скрупулезно воссозданное в мельчайших живописных деталях: *Черно-синие стрекозы / Пляшут, крыльями звеня. / Облака белы, как козы / На горах в излучьи дня* [Там же].

Образный строй поэмы, раскрывающий тему сна, связан с танатологическим тезаурусом (***Умирая, угасая****…*; *Будто* ***траурной*** *каймою…*; *Нежный аир* ***точит стрелы*** */ На неведомых врагов…*; *И на нем из* ***черной рамы*** /

Топь синеет, ***как кинжал***; ***Утонувший*** *рыжий слон*). Традиционный для поэтических сновидений мортальный сюжет (*Как-то глупая корова / Оступилась подойдя / И пастух не слышал рева, / И узнал, лишь счет сведя!..*) и проходящая сквозь весь текст устойчивая символика цвета («белый – синий – черный») в рамках поэмы деиндивидуализируют «сновидческое», превращая мотив сна в традиционную метафору смерти, а взаимная диффузия онейрического и реального типов пространства исключает возможность проведения четкой границы между ними.

Центральный образ, с одной стороны, отражает конкретное природное явление, с другой – с помощью монтажа импрессионистских впечатлений и ассоциаций, которыми он «обрастает» в тексте, превращается в феномен, обладающий той ценностью, которую вкладывает в него рецептивное сознание. Это нельзя назвать феноменологизацией объекта в традиционном понимании, это, вероятно, попытка придать ему особую исключительность, самоценность, что является одной из основных черт нарбутовской природоописательной лирики. В «помгновенной» передаче личных впечатлений импрессионизм оказывается весьма близок к натурализму с его установкой на фотографическую точность в воспроизведении объекта. Неслучайно В. Нарбут считал себя натуралисто-реалистом. Так, в одном из писем к М. Зенкевичу от 7 июня 1913 г. он писал: «А мы – и не акмеисты, пожалуй, а – натуралисто-реалисты» [9, с. 205].

Между тем художественное своеобразие поэмы определяется не только натуралистическими и импрессионистскими эстетическими установками. Поэт обращается к приему остранения, разрушая автоматизм восприятия и узнавания предмета, что характерно, прежде всего, для авангардистской поэтики: *А под нами жадным оком / Торф глядится в небосклон, / Как во времени далеком / Утонувший рыжий слон* [8, с. 17].

Наделение человеческими чертами и «отелеснивание» вещественного образа подчеркивает его мифологическую природу. Подобная архетипизация природных реалий генетически восходит к архаическому мировидению, основанному на первобытном анимизме и тотемизме, которое призывали воскресить акмеисты («призыв акмеизма к первобытности, к духу “Адама”» [9, с. 51]).

В ранних стихотворениях В. Нарбута, в жанровом отношении тяготеющих к пейзажным зарисовкам («Сыроежки», «Шмели», «Плавни», «На хуторе», «В горах», «Просека к озеру, и – чудо…», «Отъезд», «Поморье», «Прибой», «В зной», «Тополя», «Земляника», «Опенки», «Осенняя заводь» и др.), образы, которые репрезентуют телесную сферу, имеют реалистическую природу и отчасти созданы под влиянием поэтики импрессионизма. В тесной связи с импрессионистской «теорией тонов» рождаются картины телесного бытия, для формирования которых автор использует большое количество цветовых и эмоционально-оценочных эпитетов (*В лазоревом небесном теле*; *Со взором никнущим в обмане / Янтарно-черных скорбных глаз…*; *И по поляне росно-сизой / Зелено-яркий лег след ног…*), различные виды тропов, основанных на игре с цветовой семантикой (*Огнем блестят агаты глаз; А глаза – агатов почки*). Живописные соматические образы позволяют сделать вывод о синтетическом мировидении художника, в рамках которого происходит сращение абстрактного и конкретного, субъективного и объективного, визуального и словесного.

В духовных стихах В. Нарбута («Невеста», «Вербный вечер», «Вербная суббота», «В скиту», «На Голгофе», «Праздник», «На колокольне»), вошедших в первые поэтические сборники (включая цикл «Монастырские песни), телесность отодвинута на второй план, что продиктовано общей смысловой тональностью жанра: как бы ни был красив этот суетный мир, он все равно проигрывает великолепию мира горнего: *Ласка мира – все чудесней, / Но сильнее зов огня*. Немногочисленные телесные образы воспроизводятся в духе эстетики аскетизма: *И вот (о, как* ***лицо измождено****!) /* ***Высокий*** *схимник медленно идет. / Неслышной поступью, не торопясь, / Идет и – не звенит* ***его костыль.*** */ Но немота и строгость* ***впалых глаз*** */ Далекую рассказывают быль* [8, с. 95].

Вместе с тем, по справедливому утверждению И. Померанцевой, для В. Нарбута «мир внешний и вещественный – это не томительный плен для христианской души, а мир признанный и принятый ею» [10, с. 1]. Так, в стихотворении «Вербный вечер» образ «стеблей» символизируют Пасху, радость воскрешения (показано торжественное освещение вербы на предпасхальном церковном богослужении: *Зеленые влажные стебли / Из церкви выносят…*), но в то же время верба олицетворяет весну и плодородие, победу жизни над смертью (*И стеблями сумерки косят…*). Традиционная христианская символика у В. Нарбута дополняется аграрной метафорой и начинает восприниматься как органическая часть народного мироощущения. Телесный образ во вто-

рой строфе стихотворения выдержан в стиле иконографической эмблематики: *Ну,* ***хрупкою ручкою тонкой*** */ Зажги и – увидишь / Во сне град неведомый Китеж...* [8, с. 302]. Эпитеты, акцентирующие признаки «истончающейся» плоти, суффиксы с уменьшительно-ласкательным значением, употребление церковнославянской лексики (*десницы, лик*) соответствуют «высшей стилистике тела», его особой маркированности [13, с. 222]: бледность и худоба указывают на положительные качества души, тщедушность и изможденность являются знаком просветленности, христианского подвижничества.

Отдельную группу в ранней лирике В. Нарбута составляют стихотворения медитативно-элегического типа («Ранней весной», «Весна», «Двойник», «На заре», «Уж дни заметно коротают…», «В оранжерее», «Под вечер уходить люблю…», «Над осенними прудами», «Вереск», «Поэт»). Телесный код подобных текстов ориентирован на условно-романтическую и символистскую традицию, предполагающую некоторую претенциозность и формульность соматических образов (*Заметил профиль сребротканный / И лилию – хрустальней льда*).

Список литературы

1. Блок А.А. Собрание сочинений: в 8 т. М. – Л., 1962. Т. 6.
2. Веселовский А. Историческая поэтика. М., 1989.
3. Гумилев Н. Наследие символизма и акмеизм [Электронный ресурс]. URL: https://gumilev.ru/clauses/2 (дата обращения: 05.01.2014).
4. Долгополов Л. На рубеже веков. Л., 1985.
5. Карасев Л.В. Гоголь в тексте. М.: Языки слав. культуры, 2012.
6. Кихней Л.Г., Полтаробатько Е.Д. Телесный код в поэзии акмеизма. М.: МНЭПУ, 2008.
7. Мерло-Понти М. Око и дух / пер. с фр., предисл. и коммент. А.В. Густыря. М.: Искусство, 1992.
8. Нарбут В.И. Стихотворения / вступ. ст., сост. и прим. Н. Бялосинской и Н. Панченко. М., 1990.
9. Нарбут В., Зенкевич М. Статьи. Рецензии. Письма / сост., подгот. текста и прим. М. Котовой, С. Зенкевича, О. Лекманов. М.: ИМЛИ РАН, 2008.
10. Померанцева И. Духовная поэзия Владимира Нарбута // Новый журнал. 1998. № 212. С. 106–124.
11. Черная Л. Антропологический код древнерусской культуры. М.: Языки слав. культур, 2008.
12. Шелер М. Человек и история [Электронный ресурс] // Макс Шелер и Россия: сайт. URL: http:/max-scheler.philosophy.spbu.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=17&Itemid=37 (дата обращения: 05.01.2014).
13. Фарино Е. Введение в литературоведение: учеб. пособие для студентов вузов / Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. СПб., 2004.

* * *

1. Blok A.A. Sobranie sochinenij: v 8 t. M. – L., 1962. T. 6.
2. Veselovskij A. Istoricheskaja pojetika. M., 1989.
3. Gumilev N. Nasledie simvolizma i akmeizm [Jelektronnyj resurs]. URL: https://gumilev.ru/clauses/2 (data obrashhenija: 05.01.2014).
4. Dolgopolov L. Na rubezhe vekov. L., 1985.
5. Karasev L.V. Gogol' v tekste. M.: Jazyki slav. kul'tury, 2012.
6. Kihnej L.G., Poltarobat'ko E.D. Telesnyj kod v pojezii akmeizma. M.: MNJePU, 2008.
7. Merlo-Ponti M. Oko i duh / per. s fr., predisl. i komment. A.V. Gustyrja. M.: Iskusstvo, 1992.
8. Narbut V.I. Stihotvorenija / vstup. st., sost. i prim. N. Bjalosinskoj i N. Panchenko. M., 1990.
9. Narbut V., Zenkevich M. Stat'i. Recenzii. Pis'ma / sost., podgot. teksta i prim. M. Kotovoj, S. Zenkevicha, O. Lekmanov. M.: IMLI RAN, 2008.
10. Pomeranceva I. Duhovnaja pojezija Vladimira Narbuta // Novyj zhurnal. 1998. № 212. S. 106–124.
11. Chernaja L. Antropologicheskij kod drevnerusskoj kul'tury. M.: Jazyki slav. kul'tur, 2008.
12. Sheler M. Chelovek i istorija [Jelektronnyj resurs] // Maks Sheler i Rossija: sajt. URL: http:/max-scheler.philosophy.spbu.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=17&Itemid=37 (data obrashhenija: 05.01.2014).
13. Farino E. Vvedenie v literaturovedenie: ucheb. posobie dlja studentov vuzov / Ros. gos. ped. un-t im. A.I. Gercena. SPb., 2004.

Bodily code in early lyrics by V. Narbut

The article deals with the basic principles of world modelling, "body centrism", the features of physical images and details performing the phenomenological, world modelling, psychological and symbolic mythological function in the early lyrics by V. Narbut in the concept of the poetics of Acmeism.

Key words: *poetics, body centrism, acmeism (adamism), phenomenology, corporeality, somatism.*

(Статья поступила в редакцию 13.02.2018)